



Wolken als Medien. Imaginationen und Projektionen der zeitgenössischen Kunst

Wenn Wolken als Grenzfiguren zwischen dem Darstellbaren und dem Nicht-Darstellbaren gerade von der bildenden Kunst immer wieder als Herausforderung begriffen worden sind, dieses Terrain mit ihren Mitteln zu erforschen, so ist es im 20. Jahrhundert allen voran der Surrealismus, der sie in diesem Sinne für sich entdeckt. Dabei geht es nicht allein um ihre Gestaltqualitäten und den Deutungshorizont, den diese eröffnen. Sie erweisen sich vielmehr als ideales Medium für ein künstlerisches Programm, das sich für das *informe* interessiert und für den Prozess, das eine Ästhetik der Wandelbarkeit und der Verwandlung im Experiment mit den künstlerischen Mitteln verfolgt, die zugleich mit dem Streben nach mentaler Grenzüberschreitung korrespondieren.

Mithin fungiert das Gewölk also nicht nur als Katalysator der Imagination, sondern auch als Mittler dessen, was à *l'intérieur de la vue* – im Inneren des Blicks – verortet wird. Im doppelten Wortsinn Medium zwischen inneren und äußeren Bildern lädt es dazu ein, die Spuren ersterer im Material, seiner Formation und Deformation zu suchen, es ebenso wie den Bildträger als Projektionsfläche zu begreifen.

Als Medien in Medien verstanden bieten die Wolken einer Kunst, die diese Potenziale systematisch erkundet, jedoch noch mehr: Nämlich die Möglichkeit, ihre eigenen Medien als Medien zum Gegenstand zu machen und zu reflektieren.

Dass ein solcher Zugang, der seinerseits bereits von einer gezielten Sondierung der Kunst- und Mediengeschichte profitiert, auch für die jüngere Gegenwartskunst fruchtbar gemacht werden kann, lässt sich nicht allein am Beispiel von Künstlern zeigen, die dezidiert auf die Programme und Verfahren des Surrealismus rekurrieren. Vor diesem Hintergrund wird der folgende Beitrag auf Wolken als Medien in den Imaginationen und Projektionen der zeitgenössischen Kunst fokussieren, um in der Auseinandersetzung mit ausgewählten Arbeiten weiterführende Überlegungen an der Schnittstelle von Kunst- und Medienwissenschaften zu entwickeln.

in medias res

Wenn es um Wolken als Stimulatoren der künstlerischen Einbildungskraft einerseits geht und andererseits die Arbeit dieser Einbildungskraft am bzw. im Material, dann scheint es nachgerade unvermeidlich, in jener Passage aus Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* (um 1480–1516, publiziert 1561) einen Ausgangspunkt zu nehmen, in denen er dem Maler empfiehlt: »Achte diese meine Meinung nicht gering, in der ich dir rate, [...] manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen oder in die Asche im Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stel-

len; du wirst, wenn du sie recht betrachtetest, sehr wunderbare Erfindungen zu ihnen entdecken. Denn des Malers Geist wird zu [solchen] neuen Erfindungen [durch sie] aufgeregt, sei es in Kompositionen von Schlachten, von Tier und Menschen, oder auch zu verschiedenerlei Kompositionen von Landschaften und von ungeheuerlichen Dingen, wie Teufeln und dergleichen, die angetan sind, dir Ehre zu bringen. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach.«¹

Max Ernst etwa konnte sie programmatisch für sich in Anspruch nehmen; prominent figuriert die Passage in einem der Texte, die zu seinem eigenen Trattato werden sollten: *Au-delà de la peinture, Jenseits der Malerei*.²

In der Tat kann man sich nur schwerlich eine treffendere Referenz für die Methode des Hineinsehens vorstellen, die sich der Künstler schon früh zum Prinzip machte, indem er Leonardos Anweisungen nachgerade direkt in malerische Techniken wie die Frottage und die Dekalkomanie übersetzte. Kaum von ungefähr finden sich in seiner *Histoire Naturelle* (1926) Wolken wie Himmelskörper durch schwebende Augen substituiert.³ Und auch sonst gilt: Sein Gewölk ist direkt aus dem Material heraus geboren und lässt seinerseits wiederum Bilder entstehen, die jenseits der Malerei – im Auge des Betrachters, wenn man so will – ein Eigenleben zu führen beginnen.⁴ Zugleich bleibt seinen Bildern stets die Spur des Materials eingeschrieben, aus dem sie sich generieren.

Dies nun lässt sich allerdings nicht nur als ebenso innovative wie gelungene Umsetzung einer tradierten Technologie der Imagination verstehen, die aufgreift, was unzählige Maler und Dichter praktizierten: Den Blick in die Wolken zu richten, um aus ihrer Gestalt Anregungen für eine Gestalt findende und gebende Fantasie zu gewinnen⁵ – wobei sich Ernsts Zugang eben dadurch auszeichnet, dass es ihm gelingt, dieses Verfahren ins Material selbst zu verlegen und dabei zugleich den Stimulus lebendig zu erhalten, sodass Form und *informe* in der Schwebelage bleiben. Vielmehr verweist gerade auch der Dialog, in den der Maler mit dieser Tradition tritt und den er über das Leonardo-Zitat demonstrativ als theoretischen Horizont seiner eigenen Praxis setzt, darauf, dass wir diese Bilder als bewusste Weiterführung einer angewandten *Mediologie der Kunst* zu verstehen haben.⁶

Dafür, dass Max Ernst an einer solchen (Selbst-)Reflexion seiner Medien interessiert war, die Theorie und Praxis aufs Engste miteinander ver-

(1) Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, Übers. Heinrich Ludwig, Jena 1909, S. 53.

(2) Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, in: *Cahiers d'Art*, IX, 6/7, 1936, S. 149–184; dtsh. Übers. (Auszüge) in: *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Hg. Günter Metken, Hofheim 21983, S. 326–333, hier: S. 327. Für eine Werküberschau vgl. Max Ernst. *Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Hg. Werner Spies, München 1991 (i. F. Spies 1991).

(3) Abb. der Serie in: *Die Erfindung der Natur*. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Hg. Karin Orchard/Jörg Zimmermann, Freiburg 1994, S. 168–201; hier insb. Kat. 153 (S. 169) u. Kat. 180–182 (S. 196–198).

(4) Die Literatur zum Thema des »Inneren Auges« im Surrealismus ist Legion; speziell zu Max Ernst vgl. einf. Uwe M. Schneede, *Das blinde Sehen. Zur Ikonographie des Surrealismus*, in: Spies 1991, S. 351–356.

(5) Vgl. grundlegend: Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967 (dtsh. Übers. von: ders., *Art and Illusion*, Oxford 1960), Kap. 6: *Wolkengestalten*, S. 209–227; weiterf. in *kunsttheoretischer Perspektive*: Daro Gamboni, *Nubes cum figuris. Das Wolkendeuten als modernes Paradigma von künstlerischer Wahrnehmung und Gestaltung*, in: *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus/Aarau, Hg. Stephan Kunz et al., München 2005 (i. F. Kunz et al. 2005), S. 91–99.

(6) Zur *Mediologie* vgl. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris 1991; ders., *Introduction à la médiologie*, Paris 2000, dtsh. Übers. *Einführung in die Mediologie*, Bern 2003. Mit der Betonung auf diesem Begriff sei eine Perspektive unterstrichen, die i. F. über die Kunsttheorie hinaus explizit auch die Medientheorie einschließen will und nach Zusammenhängen der Vermittlung fragt.

knüpft, sind seine Frottagen und Dekalkomanien beziehungsweise die auf diesen Techniken aufsetzenden Arbeiten freilich nicht der einzige Beleg. So hat Rosalind Krauss in ihrem Essay *Der Im[puls zu sehen]* auf eine Seite aus dem 1930 publizierten Collageroman *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* verwiesen, der – wie zahlreichen in dieser Zeit entstandenen Bildern des Künstlers – Illustrationen aus dem seinerseits medientheoretisch bestens informierten Magazin *La nature* zugrunde liegen, das Ende des 19. Jahrhunderts seine Leserschaft regelmäßig auf einschlägige Erfindungen wie auch deren Imaginationen aufmerksam zu machen pflegte.⁷

»Wenn Max Ernst [...] seine Heldin mitten in eine Umfriedung stellt«, schreibt Krauss, »die sie als Taubenschlag bezeichnet, in der wir aber die Trommel eines Dädaleums ([eine] Wundertrommel) erkennen, präsentiert er uns nicht nur ein Modell der Sichtbarkeit, die sich von der der Moderne unterscheidet, sondern er assoziiert dieses Modell sehr unmittelbar mit einem optischen Instrument [...].«⁸

Dass Krauss in ihren folgenden Ausführungen sehr zu Recht der Wahl einer Quelle besondere Aufmerksamkeit widmet, welche in diesem Fall einen Apparat vorstellt, dessen Funktion erstens auf einem besonderen Wahrnehmungsmechanismus basiert – jener Trägheit des menschlichen Auges nämlich, derzufolge wir wortwörtlich *à l'interieur de la vue* Film sehen, wo eigentlich nur Einzelbilder auf unsere Netzhaut treffen – und der zweitens eben diesen Mechanismus plastisch zu veranschaulichen geeignet ist, mag mit Blick auf das hier zur Diskussion stehende Thema zunächst nebensächlich erscheinen. Interessanter ist zweifelsohne zunächst der Apparat selbst beziehungsweise seine Illustration, welche auf ihre Weise genau das transportiert, was Max Ernst seinerseits über das Collage-Zitat für seine Kunst reklamiert: Demonstriert wird, wie es gelingen kann, einen Mechanismus der Imagination in Gang zu setzen und im Medium zugleich zu reflektieren. Gleichwohl wird auf den Umstand, dass der Künstler für diese Demonstration auf ein populäres Medium zurückgreift, das seinerseits eine zu einem ›neuen‹ Medium einer Gesellschaft des Spektakels hinführende Medientechnologie thematisiert, an späterer Stelle noch zurückzukommen sein.

Zuvor gilt es jedoch zu fragen, inwiefern sich die mit Blick auf Ernst geschlagene Brücke zwischen Wundertrommel und Wolken als Medien der Imagination und beider Positionierung im Rahmen einer Kunst, die angewandte Medientheorie praktiziert,⁹ für eine Auseinandersetzung mit Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler fruchtbar machen lässt.

Polkes Wolken

Was könnte näher liegen, als diese Frage an das Werk eines Künstlers zu richten, bei dem einerseits Wolken und Gewölk in den unterschiedlichsten Formationen und Formulierungen begegnen – und der sich andererseits sowohl in seinen Motiven als auch in seinen Bild gebenden

(7) Rosalind Krauss, *The Im[pulse to see]*, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 51–78; dtsh. *Der Impuls zu sehen*, Bern 1988. Abb. des Blattes von Max Ernst sowie seiner Quelle ebd., o. P. (S. 33 u. S. 38/39).

(8) Ebd., S. 11.

(9) Vgl. hierzu grundlegend Hans-Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München 2003, der diesbezüglich Max Ernsts Position allerdings nur streift; s. ebd., S. 61/62.

Verfahren, also methodisch auf Max Ernst bezogen hat? In den ersten Wolken, die Sigmar Polke malt, muss man nach diesem Bezug allerdings noch suchen. Im Grunde ist es auch eher atmosphärisches Gewölk, das etwa die Himmelszone über den Hochhäusern füllt, die von den *Fliegenden Untertassen* (1966)¹⁰ hell erleuchtet wird: Violett und rötlich gescheckte Strudel, durch die sich ein giftig-gelber Schwung zieht, welcher Spur und Aura der fremdartigen Flugkörper markiert. Man muss sicher nicht so weit gehen, darauf zu verweisen, dass bereits das Sujet von nichts anderem als jenem Hineinsehen handelt, für welches zugleich aus dem Medium heraus der Grund gelegt wird. Auffallen kann aber schon bei diesem frühen Bild, dass just das, was das Atmosphärische ausmacht, nichts anderes ist als das Echo einer Reproduktionstechnologie, die der Künstler in sein Medium – die Malerei – transferiert: Raster, vergrößert und Punkt für Punkt mit dem Pinsel gesetzt.

Einige Jahre später beginnen sie sich in seinen Fotografien zu ballen, um dann mit Macht erneut in der Malerei aufzuziehen und Polkes Leinwände zu erobern: Wolken, die im Medium entstehen und als Medien fungieren. Für erstere kann man nahezu beliebig aus dem breiten Fundus auswählen, der aus der Dunkelkammer des Künstlers ans Licht gelassen wird: Vom Rausch umwölkt sind die Anbeter des Fliegenpilzes ebenso wie Männer, die sich in der *Opiumhöhle* räkel; die »Bowery Bums« versinken in Spiegelungen ihres vom Alkohol benebelten Blicks.¹¹ Inversionen von Innen- und Außenwelt, die sich gerade nicht der »richtigen Chemie« verdanken, sondern gefährlichen Liebschaften von Entwickler und Fixierer, einer Feier des Fehlers – dem es in der Fotografie allerdings insgesamt oft zukommt, jene Bühne bereitzustellen, auf der das Medium sein Recht reklamieren kann.¹² In die Malerei dringt das Gewölk mit Macht insbesondere ab den 1980er Jahren: In Form von Rußbildern, von Ballungen und Streuungen der Pigmente, vor allem anderen aber den Lackschüttungen, wie sie Polke 1986 programmatisch in seiner Biennale-Installation *Athanor* unter den Vorzeichen einer »Chymischen Hochzeit« und gute zehn Jahre später dann ebenso sprechend in den beidseitig zu betrachtenden Transparentbildern der *Laterna Magica* figurieren lässt.¹³ Seine Interpreten verstehen die Signale: Hinsehen und Hineinsehen ist hier oft Eins.¹⁴ Was dabei aber nicht vergessen werden sollte: Neben der (Selbst-)Einschreibung in ein tradiertes Bild vom Künstler geht es hier nach wie vor und vor allem anderen um Malerei. Zweifellos um eine, die auf ihre Weise die Vokale einer *Alchimie du verbe* buchstabiert. Doch eben das bedeu-

(10) Abb. in: Sigmar Polke. *Die Drei Lügen der Malerei*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Bonn, Bearb. Martin Hentschel, Ostfildern 1997, S. 34 (i. F. Hentschel 1997).

(11) Abb. in: Sigmar Polke. *Photoworks. When Pictures Vanish*, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art/Los Angeles, Hg. Russell Ferguson, New York/London/Zürich 1995, S. 127ff., S. 153, S. 114ff.

(12) Vgl. hierzu weiterf. Peter Geimer, *Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«*, in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M. 2002, S. 313–341.

(13) Vgl. Hentschel 1997; zur Installation *Athanor* den gleichn. Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon/XLII. Biennale di Venezia, Hg. Dierk Stemmler, Düsseldorf 1986 (u. hier neben den Lackbildern auch die Fotografien, o. P.); zur *Laterna Magica* den gleichn. Ausst.-Kat. Portikus/Frankfurt/M., Red. Brigitte Kölle, Köln 1995 (u. hier insb. S. 31, S. 33/34, S. 36 u. S. 40). Zur Ästhetik der Schüttungen weiterf. Anita Shah, *Die Dinge sehen wie sie sind. Sigmar Polkes malerisches Werk seit 1981*, Weimar 2002.

(14) Zur Dynamik dieses Effektes im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption vgl. weiterf. das Polke gewidmete Kap. meiner Dissertation, *Der Künstler als »Magier« und »Alchimist« im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokussstudie – ausgehend von Joseph Beuys*. (2004), Publ. in Vorbereitung.

tet letztlich nichts anderes als: die eigenen Produktionsmittel ins Zentrum zu rücken, sie strahlen zu lassen und dabei zugleich zu reflektieren.

Es wäre übrigens ein Irrtum anzunehmen, dass sich die Arbeiten eines Gerhard Richter in dieser Hinsicht von denen seines Kollegen Polke unterscheiden würden. Ganz im Gegenteil. Wenn es etwas gibt, dass ihre scheinbar so gänzlich unterschiedlichen Auffassungen von Malerei verbindet, dann dies: dass die Wolken-Bilder weniger Bilder von Wolken sind als vielmehr Schaustücke einer *Mediologie der Malerei*. Mit Blick auf Richters *Wolken* mag es zunächst schwer fallen, dieser Sichtweise zu folgen.¹⁵ Sind sie nicht sogar nach Fotografien von Wolken gemalt, deren Vor-Bilder zudem in Richters Atlas figurieren – der mithin passagenweise wirklich wie ein Wolkenatlas wirken mag?¹⁶ Also mithin gemalte Meteorologie?¹⁷

Wer so insistieren möchte, sollte sich gelegentlich Hubert Damischs *Théorie du /nuage/* vornehmen¹⁸ – oder aber einfach Richters Wolken-Bilder noch einmal genauer ansehen. Vielleicht einmal von ganz nah. Woraus bestehen diese Wolken? Ist es Dunst, der in die Atmosphäre aufgestiegen ist? Ist es der Luftdruck, der hier die ›Streifen steigen‹ lässt und sie dort zum *cumulus* ballt?¹⁹ Nein – und dies haben Richters Wolken im Übrigen auch mit denen eines Giotto, Mantegna, Constable oder Cézanne gemein: Sie sind eine Material gewordene Imagination des Mediums und ihre Lehre ist nicht die des Luke Howard, sondern diejenige der Malerei.²⁰

Thaters Theatrum

Was nun, wenn ›wirklich‹ Wolken ins Spiel kommen – oder besser gesagt: wenn uns dies das gewählte Medium umso wirkmächtiger suggerieren kann, als ein Apparat ihre Bilder eingefangen hat beziehungsweise eingefangen zu haben scheint?²¹ Auf dem Weg von Max Ernst über Sigmar Polke wäre es zwar ein Leichtes, mit Blick auf die digitalen Medien auf jenen Wolken zu landen, wie sie in den Fotografien Jörg Sasses oder in Heike Baranowskys Videoarbeit *In Sight Out* (1997) begegnen: In Referenzen auf romantische Na-

(15) Vgl. z. B. in Gerhard Richter, *Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Bonn, Ostfildern-Ruit 1993, Bd. III: Werkübersicht 1962–1993, Kat. S. 264ff. (1970), Kat. S. 411ff. (1976).*

(16) Gerhard Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst.-Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus/München, Hg. Helmut Friedel/Ulrich Wilmes, Köln 1997.*

(17) Vgl. zu dieser Perspektive Johannes Stückelberger: *Mapping the sky. Wolkenkartographie in der Meteorologie und bei Gerhard Richter*, in: Kunz et al. 2005, S. 163–169.

(18) Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. De Giotto à Cézanne. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972. Vgl. dt. Auszug in diesem Band, S. 9ff.

(19) In Anlehnung an: Johann Wolfgang von Goethe, *Howards Ehrengedächtnis* (1821).

(20) Damit sei nicht in Abrede gestellt, dass es Constable etwa tatsächlich um einen »Wolkendienst« gehen konnte und das Wissen um die Meteorologie formativ in seine Malerei eingeflossen ist; vgl. hierzu weiterf. John E. Thornes, *John Constable. Kunst und Meteorologie*, in: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum und Jenisch Haus/Hamburg, Hg. Bärbel Hedinger et al., München 2004, S. 142–149. Substanziell (auf der Seite des Bildes) und ebenso im Rahmen der Kunstgeschichte (in den sie eingegangen sind und in dem sie primär stehen) sind diese Wolken jedoch nicht Wetter(vorhersage), sondern »Farbe(n) auf einer Fläche«.

(21) Selbstverständlich lässt sich die i. F. am Beispiel von Video(-installationen) weiter verfolgte Frage auch an die Fotografie richten (was etwas anderes bedeutet, als fotochemisches Gewölk wie bei Polke in den Blick zu nehmen). Da der Platz für eine Diskussion im gegebenen Rahmen fehlt, sei zur Anregung auf einen Text verwiesen: Alfred Stieglitz, *Wie ich dazu kam, Wolken zu fotografieren* (1923), in: Kunz et al., 2005, S. 85–89.

turprospekte, in denen sich aus Pixeln generiertes Gewölk als reine Imagination des Mediums erweist.²² Interessanter scheint es jedoch, die Probe auf Exempel mit zwei Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Diana Thater zu machen, in denen die angesprochene Abbildungsfunktion des medialen Apparats tatsächlich noch zum Tragen kommen darf.

Für *Oculus* (1997) hat Thater die Kamera auf den Himmel über Los Angeles gerichtet. Eine einzige Einstellung, minutenlang. Die kreisrunde Projektion an der Decke zeigt nichts anderes und doch eine ganz andere Welt: Wolken, wie sie nur das innere Auge sehen kann; ein psychedelischer Farbrausch, der bestenfalls für einen kurzen Moment ganz am Anfang der geloopten Sequenz oder wenn man dem Apparat Beachtung schenkt, verrät, aus welcher Substanz er sich generiert: Aus der Überlagerung dreier Bildspuren, die über die Separation des RGB-Spektrums erzeugt und dann mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten wieder zusammengefügt wurden. »It is a false camera obscura [...] that shows us not the present, but the altered past.«²³ Und zugleich ein Lehrstück, in dem das optische Medium sich selbst zur Anschauung bringt.

Das gilt, wenngleich unter anderen Vorzeichen, auch für *White is the Color* (2002); eine Installation, deren Titel insofern bereits aufmerken lassen sollte, als Weiß bekanntlich eben keine Farbe, sondern die Anwesenheit aller Farben meint – und zwar just dort, wo sie abwesend zu sein scheinen. Zunächst aber nimmt zweifelsohne das Simulakrum gefangen: Strahlend weiße Wolken, die vom Projektor an die Wände getupft werden, sich durchaus ein bisschen bedrohlich zu ballen beginnen, Kreisel und Strudel schlagen – aber doch durchgängig Leichtigkeit signalisieren, eine Reinheit, die weit über allen irdischen Dingen schwebt. Romantizismus pur, möchte man meinen und denkt im Stillen noch, wie kitschig das Sublime im Medienzeitalter doch daherkommen kann. Muss man, um an der Naivität dieses Bildes zu zweifeln, darum wissen, dass es sich mitnichten um zarte *cirrus*- und *cumulus*-Wölkchen handelt, die hier über das Firmament ziehen? Dass es vielmehr die stickigen Schwaden eines Waldflächenbrandes waren, die Thaters Kamera einfing?

Eigentlich nicht. Es reicht vielleicht schon, visuell über den Riegel aus Licht zu stolpern, den Thater am Boden ausgelegt hat: Eine nackte Neonröhre, beinahe beiläufig Dan Flavins Arbeiten zitierend und damit an die Konzeptkunst erinnernd, vor allem aber: Weißes Kunstlicht, das ebenso wie der Titel der Installation unmissverständlich klar macht, dass es hier kaum um Piktorialismus gehen kann. Anders als so manche Kollegen gestaltet Diana Thater ihre Medien-Theater als Wunderkammern, die Staunen und Verstehen nicht gegeneinander ausspielen wollen: Sie inszeniert in ihren Ausstellungen immersive Räume,²⁴ die zunächst einmal umfassen und verzaubern können – zugleich aber immer wieder Ankerpunkte bieten, an denen eine weiterführende Reflexion über das Verhältnis von Medium und Bild ansetzen kann.

(22) Vgl. bei Sasse exemplarisch 2508 (1997), Abb. im Webkatalog des Künstlers (*Computer-manipulierte Arbeiten*), <http://www.c42.de/workmain.php> (20.06.2005); zu Baranowsky die Abb. in: *ars viva* 97/98 – Medienkunst, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart u. a., Red. Renate Goldmann, Köln 1997, S. 13–15.

(23) Diana Thater, *Hey – Survey This!*, in: Diana Thater. *Keep the Faith. A Survey Exhibition*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen u. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Hg. Barbara Engelbach/Wulf Herzogenrath, Köln 2004, S. 31–53, S. 43.

(24) Vgl. zum Horizont des »Immersionsraums« in Kunst- und Mediengeschichte Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.

Was Wolken lehren

Für Thater und ihre Wolken-Bilder gilt mithin Ähnliches wie für Sigmar Polke, wenn er seine *Laterna Magica* als begehbaren Raum entfaltet und Max Ernst, der seine *petite fille qui vult entrer au Carmel* in die Trommel des Zootrops stellt.²⁵ Sich in medias res zu begeben, ist zunächst sehr wohl eine Einladung ins Reich der Imagination – also dorthin, wo à l'intérieur de la vue die Bilder geträumt und die Träume zu Bildern werden, die flüchtig sind. Eben diese Position ins Innere eines Apparates zu verlegen, der als Katalysator der Imagination konstruiert worden ist, bietet zugleich die Chance, den Apparat als solchen zu betrachten, das Material, die Medien in ihrer bildgebenden Funktion.

Dass alle drei dabei auf historische Medienszenarien referieren und in diesem Sinne sogar eine Art von Medien-Archäologie betreiben,²⁶ unterstreicht das reflexive Moment ihrer Arbeiten: Geträumt wird niemals voraussetzungslos, sondern in einem kunst-, kultur- und mediengeschichtlichen Kontext, der eben nicht nur den gerichteten Blick des Betrachters, sondern auch denjenigen des »inneren Auges« mitbestimmt. Allerdings wird dieses Moment der Reflexion per se nicht demonstrativ in den Vordergrund gestellt, sondern jeweils eingebunden in die historische Funktion der Medien-Apparate als Bildermaschinen, ebenso wie in den ästhetischen »Immersionsraum« der Kunst.

Umgekehrt bleibt damit aber auch festzuhalten: Wenn Kunst bei Diana Thater, Sigmar Polke und Max Ernst als angewandte Medientheorie funktioniert, meint dies keineswegs, »Lesen« und »Sehen«, Sinn und Sinnlichkeit gegeneinander auszuspielen: Sie spielen einander vielmehr zu. Die Wolken weisen einen Weg, der schwerlich monodirektional abzuschreiten ist – und gerade darin liegt auch die besondere Qualität ihrer Bilder: Was sie zu sehen geben, ist sozusagen an das denkende und das träumende Auge gleichermaßen gerichtet. Der Zugang zur Erkenntnis wird über die Sinne geöffnet, die Wahrnehmung dazu eingeladen, ihrer Lust zu folgen, ohne dass darüber der analytische Verstand zurückgelassen werden muss. Die Mittel werden nicht versteckt, sondern offen vorgezeigt – ohne dass die Einbildungskraft auch nur einen Millimeter ihres Terrains abgeben müsste. Im Gegenteil: Dass Imagination ein mentales und ein mediales Prinzip der Bildwerdung meinen kann, ist nur im Grenzgang entlang jener feinen Linie zu erfahren, die beide »Videosphären« verbindet. Nicht trennt. Das ist es, was Wolken als Medien lehren können.²⁷

Verena Kuni, Kunst- und Medienwissenschaftlerin, lebt und arbeitet in Frankfurt am Main und Basel.

(25) Zwar sind in Ernsts Wundertrommel selbst die Wolken über den in einem imaginären Himmel stattfindenden Vogelflug nur mittelbar präsent; strukturell führt die Collage jedoch – wie oben argumentiert – ein Prinzip vor, das sich etwa auch im Gewölk der zeitgleich entstandenen »Vogelgedenkmäler« wiederfindet, vgl. für Abb. Spies 1991, Kat. 110/111, 150/151.

(26) Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek b. Hamburg 2002.

(27) Können, nicht müssen. Im vorliegenden Text wurde dem Ansatz entsprechend auf Positionen fokussiert, die aufgrund ihrer medien- und kunsthistorischen Informiertheit sowie den entsprechenden Referenzen einer solchen Perspektive direkt zuarbeiten. Inwieweit Gleiches für weitere Arbeiten geltend zu machen wäre, wie sie etwa die Aargauer Station der Ausstellung *Wolkenbilder* (vgl. Kunz et al. 2005) versammelte, bleibt am jeweiligen Einzelfall zu diskutieren.